



Continents manuscripts

Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora

9 | 2017

Vie et mort des revues en période coloniale et postcoloniale

Dossier génétique de « submersion de la peine » de Mohammed Dib (*Formulaires*, Le Seuil, 1970)

Récit de genèse et aléas d'une écriture allant du lyrique au métaphysique

Karolina Resztak



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/coma/902>

DOI : 10.4000/coma.902

ISSN : 2275-1742

Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Référence électronique

Karolina Resztak, « Dossier génétique de « submersion de la peine » de Mohammed Dib (*Formulaires*, Le Seuil, 1970) », *Continents manuscripts* [En ligne], 9 | 2017, mis en ligne le 15 octobre 2017, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/coma/902> ; DOI : 10.4000/coma.902

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.



Continents manuscripts – Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Dossier génétique de « submersion de la peine » de Mohammed Dib (*Formulaires*, Le Seuil, 1970)

Récit de genèse et aléas d'une écriture allant du lyrique au métaphysique

Karolina Resztak

NOTE DE L'AUTEUR

Le présent travail s'appuie sur les avant-textes retrouvés dans deux archives différentes : celle de *Dieu en barbarie*, NAF 28679 (16) « Dieu en Barbarie » (f° 54v, 71v et 72v,) et celle de *Formulaires*, NAF 28679 (71) « Formulaires » (f° 45v, 67v, 86r, 96v, 155r, 156r, 188r, 292r) ; les documents originaux sont consultables à la BnF (site Richelieu-Louvois), leur reproduction numérisée est accessible sur les ordinateurs des salles de recherche du site François-Mitterrand.

Je remercie la famille Dib d'avoir autorisé la reproduction des images d'archive illustrant ce travail.

- 1 Le Seuil, 1970. Paraît *Formulaires*, le deuxième recueil poétique de Mohammed Dib ; recueil dont la conception et la rédaction visaient, selon les dires de l'auteur, à remédier au blocage apparu pendant le travail sur *Dieu en barbarie*¹. C'est aussi le recueil où se manifeste très nettement la quête du style propre de Dib qui repense à l'époque toute son écriture². Cette quête rend *Formulaires* sensiblement distinct d'*Ombre gardienne*, qui se présentait comme un hommage aux grands poètes classiques par un recours fréquent aux formes poétiques consacrées par la tradition, notamment au sonnet. Le travail poétique de *Formulaires* est profondément marqué par la poésie surréaliste. Cette influence³ est bien visible dans la suite « Le Chemin », dédiée à Louis Aragon, ainsi que dans la dernière partie du recueil, « Pouvoirs », renvoyant explicitement aux *Champs magnétiques* du duo Breton-Soupault⁴. Entre ces deux pôles d'inspiration surréaliste, une variété de poèmes ; certains indépendants, d'autres réunis dans des suites titrées et dédiées.

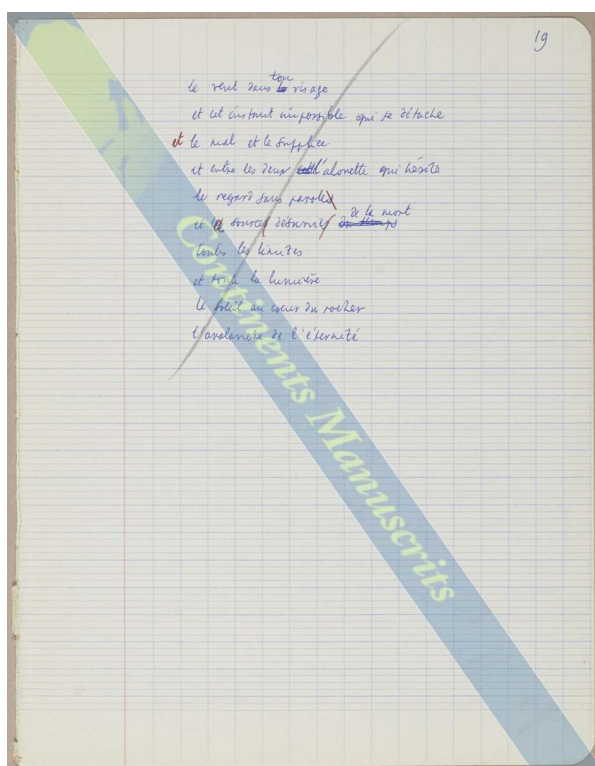
- 2 De ce recueil, nous avons choisi un seul poème : « submersion de la peine », dernière partie d'une suite de trois poèmes dédiés à Jean Cayrol et intitulée « La Folie de Claude Lorrain ». Les deux premiers sont « l'indestructible » et « arythmie du matin ». Mais, puisqu'il s'agit d'une suite de trois poèmes, est-il justifié de ne présenter la genèse que d'un seul des trois ? Oui, compte tenu du regroupement tardif des poèmes en suites – il ne se manifeste définitivement qu'au stade des tapuscrits mis au net⁵. Pour remonter donc aux premiers documents, il a naturellement fallu passer outre la composition définitive du recueil, accepter l'éclatement des ensembles et isoler le poème. « Submersion de la peine » a cette particularité qu'il présente un nombre considérable d'états manuscrits et tapuscrits. Son dossier génétique est donc riche par rapport à ceux d'autres poèmes du recueil qui affichent des lacunes importantes, renforcées encore par la dispersion des avant-textes due au recyclage des supports par l'écrivain.

Les proto-poèmes

- 3 « Submersion de la peine » présente deux états manuscrits et cinq états tapuscrits, qui seront analysés plus loin, mais nous allons d'abord nous arrêter sur deux autres manuscrits, que nous appellerons « proto-poèmes », puisqu'ils font partie du dossier de genèse sans constituer des avant-textes. Ce sont deux poèmes indépendants abondamment raturés, corrigés, dactylographiés et... abandonnés. Les rares fragments que l'écrivain a décidé d'épargner ont été condensés ensuite, à un stade tardif de la rédaction⁶, en un seul poème, et mis au net sous la forme de tapuscrits. Leur existence révèle un avancement assez important dans la rédaction et porte à croire que « submersion de la peine » est l'un des poèmes les plus tardifs du recueil.

Fig. 1 Proto-poèmes manuscrit et tapuscrit de « submersion de la peine »

Fig 1a NAF 28679 (16) « Dieu en barbarie », f°72v

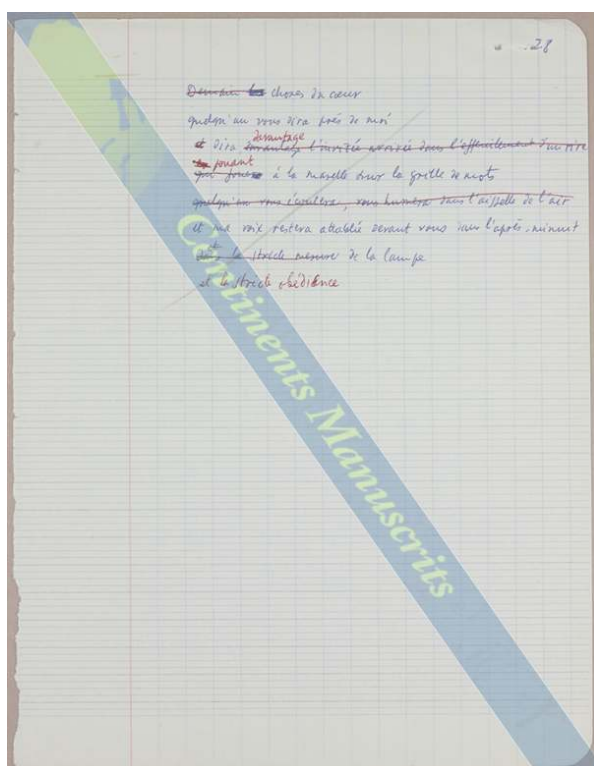


Reproduction avec l'aimable autorisation de M^{me} Colette Dib, ayant droit de Mohammed Dib.

Transcription diplomatique du premier proto-poème

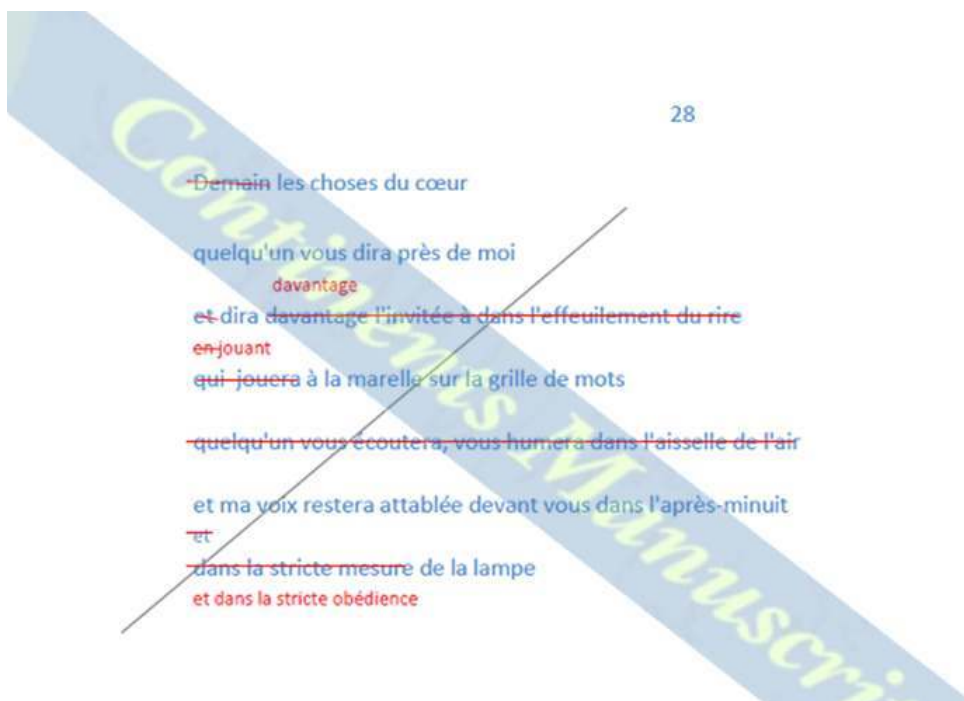


Fig 1b NAF 28679 (71) « Formulaires », f°45v



Reproduction avec l'aimable autorisation de M^{me} Colette Dib, ayant droit de Mohammed Dib.

Transcription diplomatique du second proto-poème



- 4 Les deux poèmes présentent des formulations que nous retrouvons, à quelques corrections près, dans le texte publié. Du premier, ne sera gardé qu'un seul vers : « et cet instant impossible qui détache le cœur » (une fois corrigé, il sera le vers liminaire du

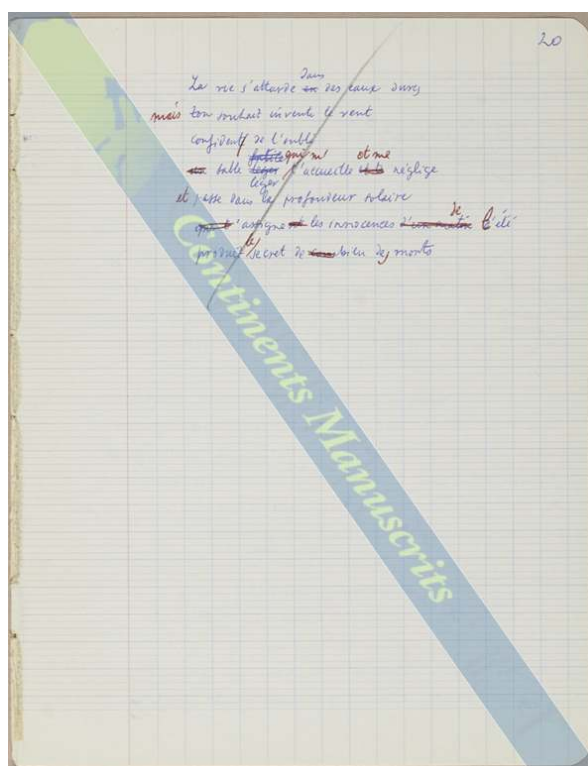
poème édité), mais le contenu sémantique de ce poème se retrouvera dans la formulation finale du poème ; nous y reviendrons dans la quatrième partie de ce travail. Le second proto-poème affiche plus de parenté avec « submersion de la peine » tel qu'il est paru aux Éditions du Seuil, notamment dans la deuxième strophe du poème : le verbe « dire » au futur de l'indicatif, « la marelle sur la grille des mots⁷ » et « la stricte obédience de la lampe⁸ » se retrouveront dans la partie centrale du poème édité en 1970, après quelques modifications et plusieurs états tapuscrits. Ce tapuscrit reprend, du point de vue sémantique, certains concepts du premier proto-poème : ne citons que « visage », « paroles » (« rire » et « mots » dans le premier proto-poème) et les allusions à la lumière et au reflet :

Que ton visage se borne à une parole qui n'ait pas besoin d'être épiée et rapide
s'éteigne aussitôt, une parole sans voile, innocente, ensoleillée, où les choses se
réfléchissent comme des regards clairs et laissent le monde leur offrir toute son
étendue de formes et de couleurs [...]⁹

- 5 Le fragment ci-dessus, avec son introduction en prose et une finale en vers, ressemble davantage aux textes parus dans la dernière partie du recueil, la plus ancienne chronologiquement parlant. Cette ressemblance atteste donc de l'ancienneté de ce proto-poème – ce qui veut dire que son lignage poétique remonte aux ébauches poétiques de la première moitié des années 1960, voire plus tôt.
- 6 Nous nous retrouvons donc face à une dichotomie : ces proto-poèmes se donnent, d'une part, comme une matière aboutie (les mises au net tapuscrites), et de l'autre comme un matériau qui sera disloqué et condensé pour rejaillir dans un autre poème du recueil. Cette ambiguïté de l'abouti-à-recycler, du *work* infiniment *in progress*, justifie le recours au néologisme qui a servi de titre à cette partie de l'article. Il s'agit bel et bien de textes qui ont subi un travail littéraire avancé. Mais il s'agit également des poèmes qui ont été abandonnés ensuite, et dont n'ont subsisté que des formulations isolées et un contenu à caractère lyrique qui finira par être masqué et rester implicite.
- 7 Cette contradiction nous empêche de parler de ce que Pierre-Marc de Biasi appelle des « faux départs » de l'écriture. Car ici, l'écriture est non seulement partie, mais elle se donne comme aboutie. Les deux textes sont trop avancés, trop près de l'achèvement pour qu'on puisse parler seulement d'un « départ ». En ce sens, le néologisme « proto-poème » semble adéquat pour nommer le statut des deux poèmes-ancêtres de « submersion de la peine ». Cela ressemble au métissage observable dans le cas de la réplication de l'ADN des organismes vivants. Les contenus passent au fil des transcriptions, mais ne sont pas tous « activés » avec la même intensité dans le nouvel organisme. Dans le cas des proto-poèmes et de « submersion de la peine », les codes se répondent, les concepts sont proches et il en naît le poème nouveau, parent des précédents. Ainsi « submersion de la peine » est-il à la fois dépositaire du matériau des proto-poèmes et réceptacle de nouvelles caractéristiques à venir.

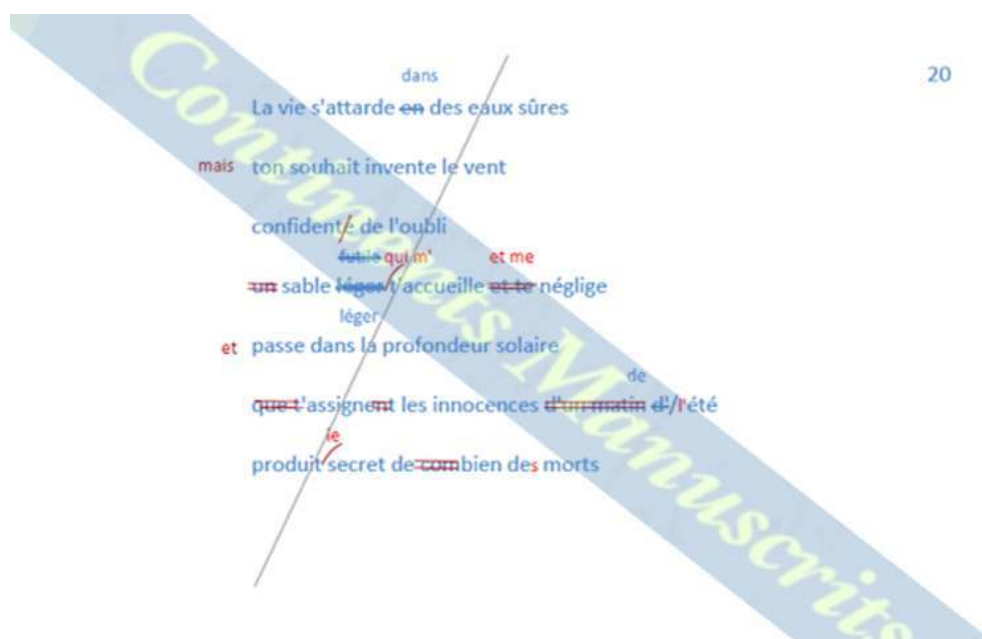
Une écriture comme un jeu de construction¹⁰

- 8 Ces deux proto-poèmes dont nous retrouvons les traces dans le texte édité s'accompagnent d'un troisième manuscrit qui peut être identifié avec certitude comme l'avant-texte direct de « submersion de la peine ».

Fig. 2. Premier état de « submersion de la peine », NAF 28679 (16), *Dieu en Barbarie*, f°72v.

Reproduction avec l'aimable autorisation de M^{me} Colette Dib, ayant droit de Mohammed Dib.

Transcription diplomatique du premier état de « submersion de la peine »

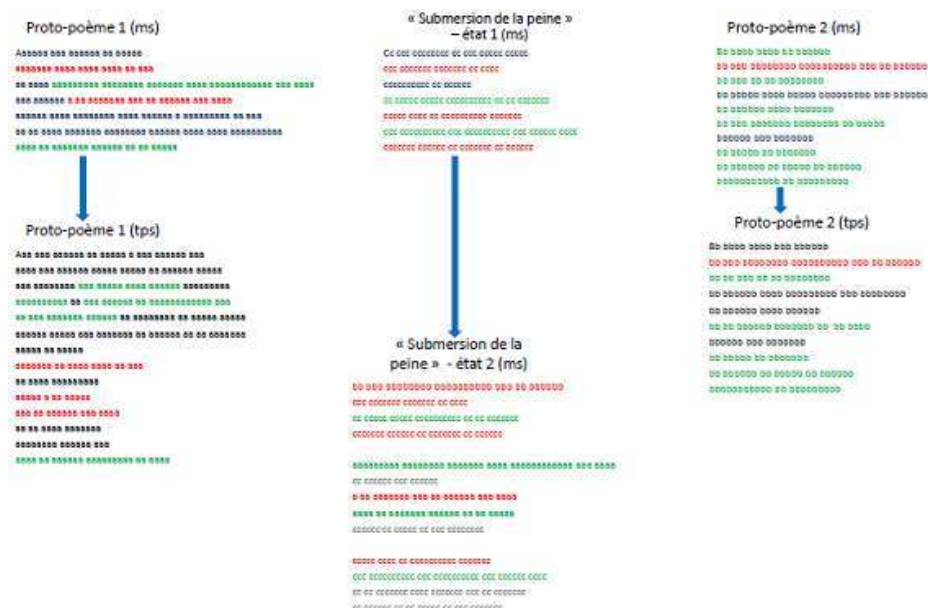


- 9 Ce manuscrit semble avoir appartenu au même ensemble que les deux proto-poèmes abordés ci-dessus. Bien qu'actuellement ces documents fassent partie de deux ensembles archivistiques différents¹¹, ils ont été rédigés sur le même support (feuille de cahier d'écolier), avec le même stylo à bille bleu utilisé pour rédiger le corps du poème et pour saisir les premières corrections, et le même stylo rouge de la seconde campagne de

correction. Ce qui attire particulièrement l'attention de l'éventuel lecteur des manuscrits, c'est la ressemblance de ce court poème de six vers, corrections comprises, avec les états suivants qui en sont des reprises corrigées et remaniées. Ce manuscrit n'est plus un proto-poème dont ne sera recyclée qu'une idée ou un vers et que nous avons vu plus haut. C'est un véritable avant-texte du poème.

- 10 Nous nous retrouvons donc face à trois documents de genèse dont un seul mérite le nom du manuscrit de « submersion de la peine ». En outre, ils sont simultanés et ils paraissent, au premier abord, totalement indépendants l'un de l'autre. Il faut creuser la parenté conceptuelle et aborder les avant-textes vers par vers pour voir le lien qui les unit tous les trois. Le démontage des proto-poèmes et la composition du texte nouveau s'appuient sur un travail consciencieux et ciselé de l'écrivain qui, abordant l'espace physique de son texte comme un jeu de construction, commence à assembler les unités¹² diverses en une entité. Il prend des éléments variés d'un jeu de construction pour en faire un édifice : il « picore » un vers par-ci, une tournure par-là et les met ensemble¹³. Puis il reformule et révisé. Ce travail d'assemblage est présenté par le diagramme ci-dessous.

Fig. 3 : Diagramme illustrant la composition du poème par rapport à ses avant-textes



Texte en noir – corps des proto-poèmes (manuscrits et tapuscrits).

Texte en gris – corps du premier manuscrit de « submersion de la peine » écrit au crayon.

Texte en rouge – texte repris tel quel.

Texte en vert – texte repris après quelques reformulations.

Les lettres a, b, c renvoient aux contenus des deux proto-poèmes et premier manuscrit de « submersion de la peine » et indiquent leur emplacement dans le deuxième manuscrit de "submersion de la peine".

- 11 Le résultat de cet assemblage se rapproche déjà, par sa composition et son contenu, du texte publié. C'est le deuxième manuscrit ; appelons-le : état 2. On le trouve au f°54v du volume 8 contenant les avant-textes de *Dieu en barbarie*¹⁴. Il suit le tapuscrit du poème qui s'intitulera « instance ». C'est un manuscrit écrit au crayon à papier ; il se présente

comme rédigé d'un seul jet, sans titre ni numéro ; les corrections et les substitutions sont peu nombreuses. Sans connaître les antécédents de ce poème ou les usages rédactionnels de Mohammed Dib, nous pourrions croire à une inspiration soudaine. Celle-ci n'est pas à exclure définitivement, mais pas au sens où un poème descendrait sur l'écrivain qui le coucherait sur le papier pour l'éditer tel quel. Si nous voulions parler d'une inspiration, il faudrait l'envisager plutôt comme un déclic après une phase de réflexion créatrice, qui pousse Mohammed Dib à agencer les éléments de son jeu de construction d'une manière qu'il trouve satisfaisante.

- 12 À l'état 2, le poème a la même structure que le texte de référence : il se présente en trois quatrains. Ce qui surprend, c'est l'absence de la rature d'utilisation (une rature transversale, parcourant tout le texte), tellement systématique chez Mohammed Dib. Elle apparaît, bien tracée au crayon à papier sur le poème d'en haut, mais pas sur celui d'en bas. L'usage du crayon à papier nous fait pencher vers l'hypothèse de cette inspiration-déclic. Sans changer d'outil, il aurait rapidement noté la solution à son casse-tête poétique, sans modifications.
- 13 L'état 3 (NAF 28679 (71), f° 86r) se présente comme un brouillon dactylographié. Les corrections autographes au crayon ont été apportées sur un texte tapé au ruban noir : le « III » est ajouté au milieu de la page, ainsi que le numéro du feuillet (« 29 ») et le titre (« submersion de la peine »). En bas, en marge de gauche, une liste de mots notés au crayon et biffés : « feuille », « cendre », « frivole », « volage », attestent des hésitations du poète. Le dessein semble clair : trouver le mot juste pour souligner l'inconstance de la mémoire humaine – « une trace d'oubli sur une cendre volage ».
- 14 Le dossier génétique de *Formulaires* contient quatre autres tapuscrits de ce poème, plus ou moins travaillés. Le premier, état 4, se trouve au f° 188r du dossier et appartient, selon le classement d'Isabelle Mette, conservatrice du fonds Dib à la BnF, aux « états intermédiaires » du recueil. Il constitue la mise au net de l'état 3.
- 15 Le plus travaillé de tous les tapuscrits retrouvés dans le dossier est le tapuscrit suivant (état 5, f° 155r). Les corrections du texte dactylographié ont été saisies au crayon et au stylo à bille noir, ce qui peut suggérer deux campagnes de correction distinctes, celle au crayon étant la première. Les rajouts de vers autour du texte du poème, le fait que le stylo recouvre souvent une correction analogue faite au crayon, et enfin une trace au crayon, illisible car effacée puis recouverte d'une inscription au stylo, semblent confirmer cette hypothèse. Le corps du texte se donne comme une réécriture de l'état précédent (état 4, f° 188r) ; des ajouts au crayon à papier affichent des tentatives de regroupement du matériau poétique. Une telle démarche était déjà visible dans le cas des proto-poèmes. Sur ce f° 155r, nous n'observons aucune migration entre poèmes pour autant. La dernière ligne de ce tapuscrit est suivie par une sorte de variation notée au crayon. Les éléments du jeu de construction sont à nouveau désarticulés pour être agencés dans un autre ordre et enrichis par quelques nouvelles images :

tu l'écriras sur la grille des feuilles
et dans la stricte obéissance du jour
l'impossible instant qui détache le cœur
qui produiras ce secret de bien des morts
qui est souhait colporté par les filles du vent
et l'effaceras dans la profondeur solaire

et puis, en oblique, en haut de page (sans doute faute de place en bas), quatre autres vers reformulés.

- 16 La rature transversale au feutre vert se rapporte-t-elle au texte que Mohammed Dib avait récrit juste au-dessous au crayon ? Cela semble peu probable, compte tenu du nombre des reprises. S'agit-il donc de tentatives, de réécritures créatives¹⁵ insatisfaisantes ? On peut risquer une telle hypothèse, car, lus comme un ensemble, ces vers rajoutés au crayon n'ont aucun sens.
- 17 Les états 6 et 7 lèvent le doute sur les essais inaboutis qu'étaient les vers notés au crayon à l'état 5. Des corrections devenues légères et leur aspect discret (un mot masqué au ruban blanc – « morts » pour « mots » – et un stylo à bille noir) attestent que le poète semble désormais satisfait de son travail. L'état 7 (f°292r) est conforme au texte de référence.

Fig. 4 : Relevé des évolutions du poème, états 1 à 7

3. submersion de la peine

impossible main qui détache le cœur
pour qui l'heureux temps d'appareiller
est trace d'oubli sur une cendre d'eau
et produit secret de bien des morts

5. quelqu'un te lèvera près de noyer
la mer sous des grilles des feuilles
et dans la stricte obéissance du jour
quelqu'un te lèvera qui se retirera

dépensent de la profondeur solaire
des signes hors de toute raison sans
un précoce vent stérile ne cesse
de monter de la somme de ces départs

12. États 2, 1, 2 (ms), 3 (tps) : impossible instant [...]

13. États 2 (tps) : la submersion de la peine/d'impossible instant [...]

14. États 5 (tps corr. ms) : impossible ~~instant~~ [ma]ni [...]

15. États 1 (ms) : [ma]ni tout soulait invente le vent

16. États 2 (ms) : et qui est soulait invente par le vent

17. États 3 et 4 (tps) : qui est soulait invente par le vent

18. États 5 (tps corr. ms) : pour qui est soulait inventé par le vent [l'heureux temps d'appareiller]

19. États 1 (ms) : une sable ligne [l'État] [Été] qui 4 (tps) ms accueille entre [et] ms

20. États 2 (ms) : traces d'oubli sur un sable ligne

21. États 3 (tps) : traces d'oubli sur une cendre vague [une cendre vague]

22. États 4 (tps corr. ms) : traces d'oubli sur une cendre vague [l'eau]

23. États 5 (ms) : produit [le] produit se combine des 1(s) morts [c'est la dernière, 7^{ème} ligne]

24. États 1 (ms) : [et] produit secret [...]

25. États 5 (tps corr. ms) [...] produit secret de bien des morts

26. États 1 (ms) = États 3 (tps) = États 5 (tps) : quelqu'un te dira près de moi j'ouvert

27. États 5 (tps corr. ms) : quelqu'un te dira [le] vers [le] mort j'ouvert [soulevé
soulevé] [ouvrir la mort]

28. États 2 (ms) : ~~ne d'écrit à qui pas~~ [à] la merelle sur la grille des mots

29. États 3 (tps) : la merelle sur la grille des mots feuilles

30. États 4 (tps) : la merelle sur la grille [...]

31. États 5 (tps corr. ms) : ~~la merelle sur la grille~~ [de la mer marine] [hors des
des feuilles]

32. Ms : [et] dans la [...]

33. États 1 (ms) : [...] te dira qui [et] [...]

34. États 2 (tps) = États 4 (tps) : [...] te dira qui [...]

35. États 5 (tps corr. ms) : quelqu'un te dira [le] vers [le] qui se retirera

36. États 6 (tps) : quelqu'un te lèvera et [...]

37. États 1 (ms) : [et] passe dans la profondeur solaire (4^{ème} ligne)

38. États 2 (ms) = États 3 (tps) = États 4 (tps) : passant dans [...]

39. États 5 (tps corr. ms) : ~~passant~~ [dépensent] dans la profondeur solaire 3

40. États 1 (ms) : ~~qui~~ Rasseignent les innocences d'un ~~matin~~ [d'été] (4^{ème} ligne)

41. États 2 (ms) = États 3 (tps) = États 4 (tps) : et assignant les innocences de l'été

42. États 5 (tps corr. ms) : ~~et assignant les innocences de l'été~~ (des signes hors de toute
raison)

43. États 6 (tps) : des signes hors de toute raison [sans raison]

44. États 7 (tps) : des signes hors de toute raison sans raison

45. États 2 (ms) : et se précose vent stérile [qui ne cessera]

46. États 3 (tps) = États 4 (tps) : et se précose vent stérile ne cessera

47. États 5 (tps corr. ms) : et se ~~précose~~ [comme un] vent stérile ne cessera 2

48. États 6 (tps) : ~~et qui~~ un précoce vent stérile qui ne cesse

49. États 2 (ms) : [...] de s'es départs

50. États 3 (tps) = États 4 (tps) : [...] de s'es départs

51. États 5 (tps corr. ms) : [...] de s'es départs 1

Symboles et descriptifs utilisés dans la présentation :

Colonne de gauche – le texte de référence.

Colonne de droite – inventaire des changements classés par lignes numérotées de la colonne de gauche.

Les transcriptions de la colonne de droite sont faites dans l'ordre linéaire à l'aide des symboles suivants :

Ms – manuscript.

Tps – tapuscrit.

Abcabc abc – texte lisible.

Xxxxx xx x – texte (lettre) illisible.

Abcabc – lettre, mot ou groupe de mots biffés, le dessous lisible.

XXXXXXXXXX – lettre, mot ou groupe de mots biffés, le dessous illisible.

[Abcabc abc] – ajout intralinéaire, marginal, à la ligne.

Abcabc/ab – surcharge.

Abcabc // abcabc – séparateur entre deux vers.

L'effacement du caractère lyrique et intimiste du poème

La disparition de la figure féminine

- 18 Très concrète, dirait-on palpable, dans les proto-poèmes et les deux premiers états de « submersion de la peine », la figure féminine disparaît au fil des corrections successives. Celle à laquelle le moi lyrique s'adresse directement dans le premier proto-poème : « Que ton visage se borne¹⁶ », pour lui donner des conseils, celle qu'il nomme « l'invitée arrivée dans l'effeulement d'un rire¹⁷ », celle qui reçoit le « vent dans [s]on visage¹⁸ », est une personne proche (« Demain les choses du cœur¹⁹ »). Un événement douloureux (une séparation ou bien un abandon) provoque une déchirure et le sentiment de solitude chez le poète évoquant « [son] mal et [son] supplice²⁰ », une « avalanche de l'éternité²¹ » et se plaignant de sa solitude : « et ma voix restera attablée / devant moi²² ». L'apparition du personnage-poète, même si implicite, le ton « pédagogue » qu'il prend envers sa bien-aimée et une évocation directe des sentiments confirment qu'initialement ce poème avait été conçu sur un ton lyrique intimiste.
- 19 De surcroît, la mise en relief du moment « lumineux » du premier proto-poème : « une parole [...] innocente, ensoleillée, où les choses se réfléchissent comme des regards clairs²³ », développé également dans le second : « et toute la lumière / le soleil au cœur du rocher²⁴ », privilégie une expression subjective du thème abordé et en appelle à la sensibilité du destinataire invité à « voir » lui-même, dans ces reflets, lumières et ombres mouvants, l'inconsistance et la fragilité du sentiment évoqué par le moi lyrique.
- 20 L'état 1 de « submersion de la peine » nous révèle un ton tout différent, même si la disparition de l'être cher est beaucoup plus explicite que dans les proto-poèmes. La femme aimée est « accueillie » et ensuite « négligée » par le sable, ce qui peut renvoyer à l'enterrement et à l'oubli. Ce fragment est strictement lié au concept de l'« avalanche de l'éternité²⁵ » observé plus haut dans le second proto-poème. Le moi lyrique se rend compte de la marche irréversible de la nature et n'ose pas s'y opposer même face aux circonstances tragiques : « La vie s'attarde en des eaux sûres²⁶ ».
- 21 L'état 2 du poème, fruit d'une fusion de trois poèmes en un, est une sorte de juste milieu en ce qui concerne la tonalité : le stoïcisme de l'état 1 vacille dès le premier vers, qui est une reprise du second proto-poème :
- impossible instant qui détache le cœur
qui est un souhait inventé par le vent²⁷
- 22 Les concepts du mal et du supplice évoqués plus haut sont absorbés par ce vers qui les a précédés dans le manuscrit et le tapuscrit du second proto-poème. Le caractère intimiste du poème disparaît. La figure féminine, évidente dans les états antérieurs et destinataire du premier proto-poème, disparaît également. Il ne reste qu'un « te » de la deuxième strophe (« quelqu'un te dira [...] et se retirera²⁸ »), qui, à partir de cet état, peut renvoyer à n'importe qui. Seul le motif d'une union rompue des deux amoureux reste encore lisible, mais il est réduit. Cette union, désignée comme « innocences de l'été²⁹ », risque de tomber dans l'oubli : « produit secret de bien des morts³⁰ ». Il est à noter que l'image de l'enterrement, présente de façon très concrète à l'état 1, disparaît une fois pour toutes, remplacée par l'image d'un souvenir incertain et menacé d'oubli. En ce sens, elle reprend à la fois l'idée d'une disparition irréversible de l'être aimé et celle du miroitement et du

reflet : beau, mais éphémère. Le moi lyrique « joue à la marelle sur la grille des mots³¹ » pour exprimer la crainte de l'oubli et la souffrance causée par la séparation, annoncée par un messager qui s'éloignera ensuite : « quelqu'un te dira et se retirera / passant dans la profondeur solaire³² ». Le jeu à la marelle sur la grille des mots peut aussi avoir une autre signification : annoncer un travail d'écriture, par exemple. Le poète s'y voue et... perd sa bien-aimée. Cette notion, toujours liée à la présence du personnage du poète dans le texte de son poème, est aussi un trait caractéristique de la poésie lyrique, bien que, dans cette configuration-ci, il soit détourné : le poète n'est pas un inspiré, il est un artisan du mot³³. Après quelques modifications³⁴, le vers sur l'écriture poétique sera retenu dans la version de référence (voir fig. 4, colonne de gauche).

- 23 À l'état suivant (3), l'histoire amoureuse, résumée à « un souhait inventé par le vent³⁵ » (états 2-4), se donne comme quelque chose d'absolument irréel, d'insaisissable, et nous aurions le droit de douter qu'elle eût jamais existé si nous n'avions pas accès aux avant-textes du poème. Les traces de cette histoire amoureuse deviennent encore plus fragiles et incertaines : elles ne sont plus empreintes dans un « sable léger », mais dans une « cendre volage³⁶ » (états 3 à 7) qui se dissipe au moindre souffle d'un « vent stérile³⁷ » (états 2 à 7) et qui « est produit secret de bien des morts³⁸ ». Le souvenir des jours heureux tombe donc dans l'oubli. La relation d'identité instaurée par la substitution (neutre au niveau sonore) de la conjonction « et » par la troisième personne du singulier du verbe « être » apposée à l'image du « produit secret de bien des morts » diminue encore le caractère concret qui émanait de l'état 2 et souligne le climat d'antan de la situation évoquée dans le poème. Le sable du présent est remplacé par la cendre (état 3). La cendre ne peut évoquer qu'une chose consommée, détruite, et qui est un souvenir très fragile et facile à brouiller, ne serait-ce qu'à la suite d'un moment d'inattention. Le souvenir d'une séparation douloureuse devient ainsi irréel, il n'en reste qu'un ton nostalgique et réflexif. La cause première de cette nostalgie est totalement occultée. Des trois poèmes évoquant l'histoire d'un épisode amoureux, de la solitude, de la séparation, il n'en reste qu'un seul, suggérant une nostalgie indéterminée. Le lyrisme intimiste des premiers avant-textes s'estompe pour céder la place à une réflexion métaphysique sur la marche indifférente du temps, sur un « tout passe, tout casse, tout lasse », tandis qu'on aimerait s'attarder encore sur des moments heureux.

La « submersion » du poème et l'inspiration picturale

- 24 Les origines de cette nostalgie sont graduellement occultées au cours du travail d'écriture (l'effacement de la figure féminine, dont le poète a dû se séparer) et une nouvelle image se superpose, non moins importante que celle de la femme : l'image de la mer. Certains éléments de cette image s'annoncent dans les proto-poèmes et à l'état 1. Ainsi trouvons-nous dans le tapuscrit du premier proto-poème une « parole sans voile³⁹ » et des « choses qui se réfléchissent comme des regards clairs⁴⁰ ». Les choses ne peuvent se réfléchir que dans un miroir. Or, les premiers miroirs étaient les surfaces d'eau. Le voile peut renvoyer aussi bien à une sincérité (une parole ouverte, dévoilée) qu'à une navigation à la dérive (sans voile, donc, sans qu'il soit possible de donner une direction concrète). Ces deux interprétations nous renvoient au métadiscours visible dans le poème : elles peuvent évoquer la notion surréaliste d'écriture « automatique », une écriture non occultée par la forme et libre de prendre la direction qui lui plaît. Cette partie, évoquant à la fois la mer et le surréalisme, si présent dans le recueil, sera abandonnée sans laisser de traces. Le

rejet d'une telle inspiration pourrait sembler évident – elle serait relayée par une inspiration picturale provenant des toiles de Claude Lorrain, qui parraine la suite – si l'une avait été remplacée par l'autre directement, d'un état d'écriture à l'autre. Ceci n'est pourtant pas le cas. L'évocation du surréalisme s'arrête brusquement à l'étape du premier proto-poème, elle n'est pas présente non plus dans le second proto-poème ni au premier état de la rédaction. En outre, les vers suivants sur le poète-artisan du mot démentent la pratique de l'écriture automatique. L'écriture est un jeu à la marelle « sur la grille des feuilles » (états 3-7). Un jeu obéissant à certaines règles, soumis à certaines contraintes. Spontané peut-être, mais jamais automatique.

- 25 Reste la notion d'eau devenue mer, présente dans les deux proto-poèmes (implicite dans le second) et dans le premier brouillon (état 1). Ce premier état évoque l'eau non seulement de manière explicite, dans le premier vers (voir *supra*), mais aussi de manière implicite, dans le cinquième vers : « et passe dans la profondeur solaire⁴¹ ». Ce vers, enrichi d'une syllabe et au sens modifié : « dépensant dans la profondeur solaire⁴² » (l'état 7) ne peut renvoyer ici qu'au soleil vu à travers les nuages ou encore à travers la surface de l'eau, si l'on en croit le champ lexical des avant-textes, le titre du poème et de la suite entière. Le concept de profondeur peut renvoyer aussi bien à une couche de nuages à travers laquelle passent les rayons du soleil qu'à la profondeur de la mer (les rayons du soleil passant par l'eau donnent à peu près le même effet lumineux). À cette image d'immersion en correspond une autre, celle de la deuxième strophe. Elle est semblable à celle décrite ci-dessus en ce qui concerne la luminosité et l'impression visuelle de celui qui regarde : celle de la « grille des feuilles⁴³ » (états 3 à 7) parmi lesquelles passent les rayons de soleil. Les deux images sont mouvantes, jouent sur l'ombre et la lumière⁴⁴ et sont réunies par le verbe « noyer », qui renforce la dominante aquatique. La structure de surface du vers suggère que c'est la mer qui doit être noyée sous les grilles des feuilles. Si nous admettons que la mer renvoie, outre les toiles du Lorrain, à l'oubli, les feuilles qui tentent de la noyer sont une lutte impossible contre cet oubli. Cette lutte donne le ton nostalgique déterminant le poème.
- 26 Dans les premiers états, cette lutte est en quelque sorte déclenchée par un événement douloureux : la disparition de la femme aimée. Les « départs » du dernier vers peuvent renvoyer aussi bien à une rupture, à une mort, qu'à une aventure (émergence ?), à un voyage vers d'autres cieux, plus cléments. Ils constituent également un autre lien vers les toiles du Lorrain : un bon nombre de ses toiles sont appelées par les spécialistes, à cause de leur thématique, « invitations au voyage ».
- 27 Les grandes hésitations concernant le déterminant qui précède les « départs » (le va-et-vient entre le démonstratif « ces » et le possessif « ses » en passant par le possessif « tes »), l'hésitation entre le lyrique et le métaphysique complètent l'image généralisatrice. Les « départs » se rapportent, en fonction de l'état d'écriture abordé, soit à l'être aimé qui quitte le poète, soit au vent précoce et stérile qui efface le souvenir, soit aux fins qui sont à la fois des débuts. C'est cette dernière idée qui est retenue par le poète. L'histoire amoureuse du début évolue vers une réflexion stoïcienne sur le topos du changement inéluctable, où toute fin d'une chose est le commencement d'une autre, ce qui n'empêche pas l'être humain de regretter incessamment les choses passées et de tenter une lutte contre l'oubli face auquel il a été, est et restera impuissant. Un topos exploité par de nombreux poètes, dont Lamartine, qui lui aussi a développé le motif de la mer pour dire la crainte de l'oubli :

Ainsi tout change, ainsi tout passe ;
 Ainsi nous-mêmes passons,
 Hélas ! sans laisser plus de trace
 Que cette barque où nous glissons
 Sur cette mer où tout s'efface⁴⁵.

NOTES

1. « "Charge de temps", la première partie de *Formulaires*, est née alors que j'étais bloqué dans l'écriture de *Dieu en barbarie* [...] je n'avais ni force, ni disponibilité pour le roman. [...] par contre, la troisième partie, "Les Pouvoirs", [...] est beaucoup plus ancienne, plus élaborée ; certains datent de dix ans » (Mohammed DIB). Propos recueillis par Jacqueline Arnaud et publiés dans le n° 18 d'*Afrique littéraire et artistique* (1971), p. 15.
2. Le premier recueil, *Ombre gardienne* (Gallimard, 1961), même si préfacé et parrainé par Aragon, renvoie très clairement à la poésie classique européenne, notamment française. Cette inspiration est particulièrement visible dans les parties « Suite sans fin », « Les Phases de la nuit » et « Ouations », qui sont un pastiche (au sens que donne au mot Gérard Genette dans *Palimpsestes*. Voir Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 106-107) du style des grands poètes français du XIX^e siècle : de Victor Hugo aux symbolistes. Comme cet article vise à retracer la genèse d'un poème concret, nous ne faisons que signaler des influences poétiques diverses, sans entrer dans le détail. Les œuvres contemporaines de *Formulaires* (p. ex. *Cours sur la rive sauvage*, *Dieu en barbarie*, *Le Maître de chasse*) présentent également les traces de cette quête, qui, bien que palpable dans le texte édité, reste à approfondir par l'étude des brouillons.
3. Nous entendons le mot dans le sens que lui donne André Gide, appelant une influence positive « heureuse nourriture ». Voir Gide, André, *De l'influence en littérature*, Paris, Allia, 2010, p. 9.
4. Impossible de passer sous silence, dans un article à ambition génétique, que cette dernière partie du recueil a été rédigée, chronologiquement parlant, au début et qu'initialement les poèmes avaient la même disposition graphique que celle que nous rencontrons dans d'autres parties du recueil. La spatialisation renvoyant à l'écriture « automatique » n'a été donnée à cette partie que très tardivement, au stade des tapuscrits avancés. Voir Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (71), boîte 40, « Formulaires », f° 224r-265 et f° 330r-362r.
5. *Ibidem*. Il nous semble risqué d'avancer des hypothèses sur ce regroupement sans disposer de documents qui pourraient jeter une lumière sur les choix du poète, outre une certaine unité thématique et les allusions à la mer, évidentes puisque le titre de la totalité évoque Claude Lorrain. Force est de rappeler que le peintre excellait en peinture des paysages, maritimes en particulier.
6. La condensation s'opère à partir de deux documents très semblables d'un point de vue codicologique. En témoignent le type du support et le stylo à bille bleu avec lequel ont été rédigés les poèmes, les deux campagnes de correction faites de la même manière (l'une avec le même stylo à bille bleu avec lequel avait été rédigé le poème, l'autre en rouge), la même rature de gestion (crayon à papier). Notons également que certains vers du second proto-poème qui n'ont pas trouvé leur place dans « submersion de la peine » ont été repris dans « à chaque cri plus âpre » paru dans le même recueil.
7. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (71) « Formulaires », f° 96v.
8. *Ibidem*.

9. *Ibidem.*

10. Je tiens à remercier ici Habib Tengour qui a attiré mon attention sur le fait que Mohammed Dib reprenait des vers aboutis de poèmes abandonnés dans d'autres.

11. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (16), « Dieu en Barbarie », f°72v et f°71v pour, respectivement, le premier et le troisième poème évoqués dans l'article et NAF 28679 (71) « Formulaires », f°45v pour le deuxième.

12. Nous utilisons à dessein ce terme, il n'a ici rien en commun avec les études linguistiques. Il s'agit de désigner aussi bien les vers repris que les contenus dont la présence dans le texte édité sera réduite au minimum.

13. Cette démarche pourrait rappeler, par son côté mécanique, celle du centon. Gérard Genette définit le centon comme une « contamination additive » (Gérard Genette, *op. cit.*, p. 65), qui fait partie des « transformation[s] textuelle[s] à fonction ludique » (*ibidem*, p. 58). L'aspect poético-jouissif du centon (transformation des textes d'autrui pour en créer un autre) exclut le recours à cette notion chez Dib. D'abord, chez lui, il ne s'agit pas d'une transformation à visée ludique, mais d'un processus créateur tout à fait sérieux. Ensuite, Dib ne contamine pas le manuscrit de « submersion de la peine », il condense son travail (trois poèmes indépendants deviennent un) et, surtout, il retravaille les vers mis ensemble, ce qui n'a pas lieu dans la pratique du centon. Enfin, l'opération de retrait et d'ajout des vers ne concerne pas le texte d'autrui, mais le sien propre.

14. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (16), « Dieu en Barbarie », f°54v.

15. Le terme a été forgé par Youcef Immoune, de l'université Alger 2. C'est comme si Mohammed Dib ne pouvait se résoudre à recopier fidèlement son texte sans introduire de modifications. J'ai pu confirmer une telle tendance en préparant ma communication portant sur le poème liminaire de *Formulaires*, présentée à l'université Paul-Valéry de Montpellier en octobre 2014.

16. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (71) « Formulaires », f°96v.

17. *Ibidem.*

18. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (16) « Dieu en Barbarie », f°72v.

19. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (71) « Formulaires », f°96v.

20. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (16) « Dieu en Barbarie », f°72v.

21. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (71) « Formulaires », f°72v.

22. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (71) « Formulaires », f°96v.

23. *Ibidem.*

24. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (16) « Dieu en Barbarie », f°72v.

25. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (16) « Dieu en Barbarie », f°72v.

26. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (71) « Formulaires », f°71v.

27. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (16) « Dieu en Barbarie », f°54v.

28. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (16) « Dieu en Barbarie », f°54v.

29. *Ibidem.*

30. *Ibidem.*

31. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (71) « Formulaires », f°96v et suivants indiqués dans le dossier génétique du poème.

32. *Ibidem.*

33. Cette idée du poète-artisan du mot est très proche de la pratique d'écriture de Mohammed Dib, capable de reprendre un fragment jusqu'à quarante fois (!) avant d'en être satisfait.

34. À partir de l'état 3, « la grille » sera « des feuilles », non pas « des mots », ce qui peut se référer au support d'écriture utilisé par Dib : les feuilles des cahiers de ses enfants, qu'il recyclait pour en faire ses brouillons.

35. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (16) « Dieu en Barbarie », f°54v, et NAF 28679 (71) « Formulaires », f°86r, 155r, 188r.

36. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (71) « Formulaires », f°86r et suivants, indiqués dans le dossier génétique du poème.

37. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (16) « Dieu en Barbarie », f°54v, et NAF 28679 (71) « Formulaires », f°86r, 155r, 188r, 156r, 292r (l'ordre est celui du dossier génétique et non pas celui du classement physique).

38. *Ibidem*.

39. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (71) « Formulaires », f°96v, les italiques sont les miens.

40. *Ibidem*, les italiques sont les miens.

41. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (16) « Dieu en Barbarie », f°71v.

42. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (71) « Formulaires », f°292r.

43. Fonds Mohammed Dib, NAF 28679 (71) « Formulaires », f°86r, 155r, 188r, 156r, 292r.

44. Jeu typique pour tous les poèmes de *Formulaires* : « Ombre et lumière éclatante se partagent la conscience du poète [...]. » Citation d'une note sur *Formulaires* dans « Domaine maghrébin », Cote, Michel, *La Quinzaine littéraire*, du 1^{er} au 15 janvier 1970, p. 10 ; dossier « Domaine maghrébin » (p. 10-12).

45. Lamartine, Alphonse de, « Le golfe de Baïa », *Œuvres complètes de Lamartine publiées et inédites. Méditations poétiques avec commentaires*, Paris, édition par l'auteur lui-même, 1860, p. 224. Consulté sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k210080c/f226.image>.

RÉSUMÉS

Le présent article se propose de retracer une genèse possible du poème « submersion de la peine » du recueil *Formulaires* de Mohammed Dib. Les aléas du dossier génétique épousent ceux du ton du poème qui évolue du lyrisme initial vers la métaphysique en semblant embrasser au passage une inspiration picturale venue des œuvres de Claude Lorrain.

This paper proposes a possible genesis of “submersion de la peine”, poem from the collection *Formulaires* by Mohammed Dib. The contingencies of *dossier génétique* fit closely to these ones of the poem's mood evolution leading from lyricism to metaphysics and appearance to comprehend meantime a pictorial inspiration by Claude Lorrain's works.

INDEX

Keywords : Genetic criticism, Algeria, Mohammed Dib, Formulaires, poetry, genesis of a poem, intimate lyrics, pictorial inspiration

Mots-clés : Génétique des textes, Algérie, Mohammed Dib, Formulaires, poésie, genèse d'un poème, lyrique intimiste, inspiration picturale

AUTEUR

KAROLINA RESZTAK

Chercheuse associée à ITEM, l'équipe « Manuscrits francophones »